

Cahiers
d'ethnomusicologie

Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

27 | 2014

Festivalisation(s)

Labelliser le désert, recomposer le Mali, mixer les diversités du monde

Un festival à l'épreuve de la réconciliation

Marta Amico



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2177>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2014

Pagination : 189-202

ISBN : 978-2-88474-355-6

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Marta Amico, « Labelliser le désert, recomposer le Mali, mixer les diversités du monde », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 27 | 2014, mis en ligne le 14 novembre 2016, consulté le 01 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2177>

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Labelliser le désert, recomposer le Mali, mixer les diversités du monde

Un festival à l'épreuve de la réconciliation

MARTA AMICO

Aujourd'hui, il n'y a plus de musique à Tombouctou. C'est du moins ce que rapportent les médias internationaux à l'été 2012, après que la ville fut tombée sous contrôle de groupes définis comme terroristes et/ou islamistes. «Le désordre politique – qui ne montre aucun signe de résolution sans un conflit armé – a durement frappé les musiciens. Dans le Nord, sous une application stricte de la charia, la musique n'est plus la bienvenue», affirme ainsi la journaliste Rose Skelton dans le quotidien, anglais *The Independent* (18 août 2012). Les institutions internationales condamnent et appellent à la mobilisation tandis que le monde assiste en direct à la profanation des lieux saints de Tombouctou, classés Patrimoine Mondial par l'Unesco. Dans les discours politiques et médiatiques, le Nord du Mali est de plus en plus décrit comme un repère de fanatiques religieux qui oppriment les populations, leur imposant des règles hostiles non seulement aux valeurs démocratiques, mais à toute forme d'expression culturelle.

La musique a pourtant résonné dans le Sahara malien et loin à la ronde jusqu'à une date récente, ceci notamment grâce à une manifestation qui s'érige en symbole planétaire d'ouverture, d'échange et de diversité culturelle : le *Festival au Désert*. Cet événement a été lancé en 2001¹ à Tin Essako, dans la région de Kidal, par des musiciens et des promoteurs culturels touaregs ainsi que français.

¹ 2001 est l'année de la première édition officielle tenue dans la région de Kidal (Brix 2005). Toutefois, de nombreuses sources touarègues, surtout parmi la tribu Kel Ansar, soutiennent que le festival a déjà eu lieu en 2000, voire en 1999, dans la région de Tombouctou. Cette ambiguïté est probablement liée à deux facteurs : le premier

est une compétition entre des acteurs touaregs de Tombouctou et de Kidal autour de la paternité de l'événement ; le deuxième renvoie aux dynamiques locales d'appropriation du terme « festival » pour requalifier des rencontres traditionnelles entre nomades qui s'appellent *takoubelt* dans la région de Kidal ou *temakannit* dans celle de Tombouctou.

Il a été le premier à assumer le format et le statut d'un festival international au Sahara malien. Selon le discours officiel, la rencontre est inspirée des « fêtes traditionnelles touarègues » qui « constituèrent longtemps un lieu de concertations et d'échanges entre les communautés » (*Festival au Désert*, 2012). Outre le fait qu'il soutient une logique de patrimonialisation culturelle et favorise le développement d'une économie touristique dans une zone défavorisée, le festival est promu comme une occasion de rencontre exceptionnelle entre les nomades de la région, les cultures du Nord et du Sud malien, les touristes², les musiciens locaux et le contingent de vedettes internationales programmées chaque année.

Après deux éditions itinérantes (Tin Essako en 2001, Tessalit en 2002), l'événement s'est finalement « sédentarisé » aux abords d'un village appelé Essakane, dans la région de Tombouctou, sur un territoire qui est considéré localement comme le berceau de la tribu des Kel Ansar³. Ce déplacement a coïncidé avec une récupération du festival par des membres influents de cette tribu, notamment ceux qui résidaient dans la capitale, Bamako, et y avaient un bon réseau de contacts au niveau politique et institutionnel. Les organisateurs, eux, justifient ce choix comme lié à la croissance de la manifestation et au besoin d'infrastructures durables. Toutefois, en 2010, un nouveau déplacement s'est avéré nécessaire : face à la montée de l'insécurité, qui vise notamment les ressortissants étrangers, le festival a dû s'établir à proximité immédiate de Tombouctou, seule façon de garantir une protection par le gouvernement et ses forces armées. Une protection toute relative puisque, deux ans et deux éditions plus tard, malgré de nombreux efforts consacrés à maintenir le rendez-vous (un enjeu symbolique important), l'État malien a fini par perdre le contrôle de la ville. Réfugiés au Burkina Faso, les organisateurs tentent de préparer une édition 2013 « en exil » dans ce pays, mais celle-ci est finalement annulée suite à l'éclatement d'un nouveau conflit au Mali, le 11 janvier 2013⁴.

La crise ayant (provisoirement ?) fait taire la musique dans le Nord du Mali est bien sûr à contextualiser dans une situation d'instabilité qui perdure depuis la création des États postcoloniaux dans les années 1950-1960 et durant laquelle ce que les Touaregs estiment être leur pays a été morcelé entre le Niger, le Mali,

2 En 2009 le festival a accueilli un millier de touristes. Ce nombre est retombé à 700 en 2010, suite à la dégradation générale de la sécurité en zone saharienne (attentats, enlèvements, extorsions) et à l'augmentation des mises en garde des corps diplomatiques auprès de leurs ressortissants. Les organisateurs ne donnent pas de chiffres officiels sur la fréquentation du public local, mais ils affirment qu'elle peut atteindre 10 000 personnes. L'entrée au festival s'élève à environ 150 euros pour les touristes, ce à quoi viennent s'ajouter les frais de nourriture et la

location d'une tente pour l'hébergement. Elle est gratuite pour les Maliens et pour les ressortissants des pays africains.

3 Selon les sources, on peut trouver l'écriture Kel Ansar, Kel Antessar, Kel Antsar.

4 Intervention de la France, du Tchad, d'une force armée coordonnée par la CEDEAO (Communauté Économique de l'Afrique de l'Ouest) pour stopper la progression des mouvements qualifiés de « terroristes », notamment Al-Qaïda au Maghreb Islamique (AQMI) et le Mouvement pour l'Unité et le Jihad en Afrique de l'Ouest (MUJAO).

l'Algérie, la Libye et le Burkina Faso. Ainsi, notamment au Mali, se sont-ils révoltés à de multiples occasions (1963, 1990, 2006, 2012), revendiquant plus d'autonomie, accusant l'État de les marginaliser et d'empêcher le développement économique de leur région. À cela viennent encore s'ajouter sécheresses chroniques, sous-représentation de l'État, détournements de l'aide internationale, montée de l'islamisme radical, convoitises liées aux richesses d'un sous-sol encore mal exploité, essor de la contrebande sur des produits à forte valeur ajoutée (notamment la cocaïne acheminée en direction de l'Europe), dont plusieurs groupes se disputent le trafic. Entre 2008 et 2011, années de mon enquête au Mali, la lutte contre ces différents types d'insubordination ou de criminalité – résumés sous l'étiquette « terrorisme » – battait déjà son plein et ne faisait que perturber davantage un équilibre au bord de l'effondrement.

Cet article revient sur le rôle du *Festival au Désert* dans la construction et la mise en scène d'identités qui se retrouvent aujourd'hui mobilisées et brutalement opposées par le conflit en cours au Mali. Il commence par une analyse de la « culture nomade » présentée dans le cadre de l'événement, puis examine le rôle du festival dans le greffage de ce label sur ceux des « musiques maliennes » et « internationales ». La programmation du festival permettra aussi d'éclairer certains enjeux politiques importants pour le Mali et la zone sahélo-saharienne. Enfin, j'analyserai la construction de modèles identitaires qui conjuguent d'irréductibles instances particularistes à des volontés traits d'ouverture et d'intégration pleinement connectés aux flux de la globalisation.

Sur scène au désert : une « culture nomade »

Le groupe Tamnana est constitué de griots habitant aux alentours du village d'Essakane⁵. Il a participé à chaque édition du *Festival au Désert* depuis sa naissance officielle en 2001 et, tel un invité d'honneur, joue normalement pour la cérémonie d'ouverture de la rencontre.

Je fais la connaissance d'Abou, l'un des musiciens, en 2009 : il a une trentaine d'années, est élégamment vêtu d'une tenue blanche, porte un turban orné d'une parure en cuir et en argent. Son agenda semble exceptionnellement chargé. Outre ses activités musicales, il répond à des interviews, arpente le site, converse avec des touristes heureux de pouvoir rencontrer un « local » qui se

⁵ La tradition des griots (conteurs, détenteurs du patrimoine oral, musiciens), très connue en Afrique de l'Ouest, a été aussi adoptée par les Touaregs maliens vivant près du fleuve Niger, notamment les Kel Ansar. Les griots touaregs (*aggu*; pl. *aggutan*, en tamachek) sont membres de la caste

des forgerons. Ils jouent des répertoires d'origine vraisemblablement sédentaire (maure, songhay ou peul) avec un luth à trois cordes appelé *tehardent* (Guignard 1975 : 181 ; Mécheri-Saada 1994 : 90 ; Borel 1997 : 246).



Fig. 1. Concert du groupe Tamnana au *Festival au Désert*, Essakane, janvier 2009. Photo M. Amico.

présente comme un «vrai nomade». Ces derniers lui posent mille questions sur son mode de vie, sa façon de s'habiller, sa musique, son environnement. Quand je lui explique ma démarche et sollicite un entretien, Abou réajuste son turban avant de m'offrir un verre de thé et me faire asseoir sur un siège en bois qu'il destine à ses interlocuteurs. Il présente ainsi son groupe :

« Nous appartenons tous à la même famille. Tamnana, c'est le nom de notre famille. Nous avons toujours joué de la musique ensemble. Nous sommes les griots des Kel Ansar, ici à Essakane. C'est d'ici qu'on vient. Nous jouons pour les fêtes touarègues, comme les mariages ou le *tabaski*. Nous jouons la musique de la culture touarègue ici dans cette région. Tout cela a existé longtemps avant ma naissance. Mais Tamnana est devenu un groupe connu au moment où le festival est né. Le groupe que tu vois maintenant ici a neuf ans et le festival aussi, la prochaine année sera l'anniversaire des deux. Le festival a changé beaucoup de choses pour nous. Nous avons joué à chaque édition. Ici nous connaissons les gens, nous discutons, nous pouvons présenter la beauté de notre région et de notre culture. Maintenant notre petit village d'Essakane est connu à un niveau international. Je veux jouer ailleurs maintenant, partir en tournée et présenter ma culture dans le monde » (Abou, musicien, entretien réalisé en janvier 2009, à Essakane).

Ce témoignage souligne le rôle du festival comme pivot entre deux manières de concevoir l'identité de Tamnana. Si le groupe jouait autrefois exclusivement pour les célébrations traditionnelles des Kel Ansar, et bien qu'il revendique toujours cette activité, il poursuit également de nouveaux objectifs. Abou se

voit maintenant comme un ambassadeur de sa propre « culture » face au reste du monde. Il ne se contente plus d'une audience locale, mais cherche à profiter des connections de l'événement pour augmenter sa visibilité et rejoindre le marché international de la musique. Outre le fait de nourrir cette ambition nouvelle, le festival recèle un autre enjeu plus stratégique : via le répertoire de Tamnana, lié à la tribu des Kel Ansar, tout comme les organisateurs eux-mêmes, il promeut une certaine vision de la « culture nomade », de ses traditions, de son authenticité, de son ouverture au monde.

Abou m'explique ainsi que, dans la sphère des campements nomades, Tamnana n'a pas un nombre de musiciens fixe et que leurs performances ne respectent pas une durée définie. Elles se basent sur des motifs rythmiques répétés par des luths à trois cordes appelés *tehardent*, sur lesquels un griot récite des contes. Les musiciens sont assis par terre en demi-cercle et un espace est aménagé pour ceux qui veulent danser. Cette description me permet de saisir l'effort de recomposition nécessaire pour présenter la « culture nomade » sur la scène du festival. D'une part, les musiciens effectuent eux-mêmes des choix conceptuels et esthétiques sur la meilleure façon de valoriser leur musique et de captiver l'audience. En paraphrasant Goodman (2006), ils représentent moins leur monde qu'ils ne le fabriquent sur des bases patrimoniales recomposées. D'autre part, une chaîne de « transformateurs fidèles » (Latour 1990) s'interpose entre eux et le public, adaptant derechef le contenu au dispositif, à ses normes techniques, à ses codes de jeu et de réception. Le régisseur, Ismael, m'évoquera ainsi plus tard les concerts de Tamnana sous un angle différent :

Normalement on leur dit de jouer sur la grande scène pour l'ouverture du festival. Tamnana c'est les griots de la région, ils sont là pour souhaiter la bienvenue aux gens et les mettre dans l'ambiance du désert. Mais, à chaque fois, leur concert c'est toute une histoire. Moi, je leur donne un temps fixe et je suis très strict car si je les laisse faire, ils pourraient continuer toute la nuit. Ça arrive chaque année qu'ils démarrent leur concert à 7 ou 8, 10 au maximum et puis, au fur et à mesure, il y en a d'autres qui montent sur scène et commencent à jouer ou danser. Parfois il faut amplifier rapidement de nouveaux instruments et s'adapter. D'autres fois, je cherche à empêcher ces va-et-vient. Mais ceci est compliqué car tout le monde me dit que ça fait partie de Tamnana (Ismael, régisseur, entretien réalisé en janvier 2010, à Tombouctou).

Ici, le régisseur assume un rôle de véritable médiateur culturel. C'est lui qui définit les règles que le groupe « traditionnel » doit impérativement respecter et les moments où les techniciens doivent s'adapter au jeu de la « tradition ». L'originalité et le succès des performances doivent beaucoup à la négociation de cet équilibre.

En offrant un nouveau cadre de diffusion, le festival propose donc aussi un nouveau cadre de référence aux pratiques mobilisées : les chants traditionnels

se muent en répertoires qui eux-mêmes s'érigent en symboles d'une « culture » ; les fêtes de campements sont reconfigurées en concerts de musique touarègue. Ce processus n'est toutefois pas un acte de formatage à sens unique : il est consenti, négocié ; il témoigne d'une aptitude à se réinventer dans la continuité, sans abjurer toute référence identitaire.

« ça, c'est la magie du désert ! » s'exclame une femme française dans la quarantaine, pendant que Tamnana joue sur scène. Elle me racontera ensuite, de manière assez représentative, que le concert lui permet de se « nourrir » de la « culture nomade authentique » (Anne, entretien réalisé en janvier 2010, à Tombouctou). Ici, l'espoir d'une carrière internationale évoqué par Abou se confronte au regard des touristes qui, eux, ne mesurent pas la transposition et voient dans sa performance l'expression d'une tradition « pure ». Cette relation ambiguë entre touristes et locaux est d'ailleurs thématisée dans l'historique dressé par les organisateurs du festival et communiqué sur la page web de l'événement :

L'organisation du Festival, avec le souci de combiner modernité et tradition, est mue par un fort désir de s'ouvrir au monde extérieur, tout en préservant les cultures et traditions du désert : pour les uns, ça signifie d'être écoutés puis reconnus ; pour les autres c'est une manière de découvrir le désert à travers les valeurs d'hospitalité et de tolérance de ses habitants (*Festival au Désert*, 2013).

Cette double mission de « découverte » et de « préservation » thématise les attentes croisées des différents protagonistes, mais leur économie est beaucoup plus subtile dans les faits. Les artistes locaux cernent bien le goût des touristes pour la culture et les traditions « authentiques ». De fait, ils en mobilisent à profusion des traits ou des signes, mais les recomposent à leur manière, sans littéralité, pour donner suite à leurs propres désirs d'ailleurs et de nouveauté. En retour, l'admiration des visiteurs légitime, ancre et, dans une certaine mesure, « traditionnalise » les recompositions menées en vue de les adapter au cadre festivalier. La « culture » présentée par Tamnana paraît donc simultanément traditionnelle aux yeux des touristes et moderne à ceux des indigènes (Amico 2013).

Pareil jeu entraîne une décontextualisation des éléments « traditionnels » et leur mise au service des attentes ou des contraintes festivières. Mais le processus n'équivaut pas à une « folklorisation » en ce sens qu'il n'est pas rivé à un hypothétique maintien du passé : il forge et valide en même temps une nouvelle identité culturelle taxée de « nomade ». À l'échelle des artistes et des organisateurs tout du moins, il relève de ce que Jean Pouillon (1975) et Gérard Lenclud (1987, 1994) ont appelé des mécanismes de « rétroprojection », soit une gestion active du passé en regard d'impératifs contemporains.

La promotion de cette « culture nomade » tend malgré tout à se faire sur un mode homogénéisant : avec pour but de fédérer, elle occulte sa propre



Fig. 2. Autour de la « scène traditionnelle » du *Festival au Désert*, Tombouctou, janvier 2010.
Photo M. Amico.

dimension stratégique, elle tait les voix dissonantes et aboutit à présenter une nouvelle forme d'« authenticité » censée être unanime et intemporelle.

Bien qu'elle ne soit pas forcément admise par tous, cette représentation de l'identité touarègue marque l'investissement des musiciens et des organisateurs dans la gestion de leur patrimoine. Ce travail est directement soumis à l'approbation des visiteurs, ceux de l'étranger bien sûr, mais également et surtout les participants locaux⁶, encouragés à penser leur monde, leurs traditions et leur avenir dans un contexte plus vaste, ouvert sur l'extérieur, à l'échelon tant national qu'international. De fait, ils se voient proposer un antidote à « l'enfermement identitaire » (Amselle, 2001), un modèle possible en vue de reconstruire leur spécificité culturelle à l'aube du troisième millénaire, face à de nouveaux enjeux, dans un cadre de globalisation avancée.

⁶ Selon les organisateurs, jusqu'en 2010 les visiteurs locaux étaient en majorité des Touaregs originaires des environs d'Essakane et de Tombouctou. De 2010 à 2012 le festival accueille moins d'habitants de la brousse et plus de citadins en raison du déplacement de la manifestation aux portes de Tombouctou.

Entre intégrité et intégration : programmation musicale et recompositions identitaires

La tension préservation/innovation qui forge la dynamique propre au festival apparaît également dans sa programmation artistique : elle valorise la « culture nomade » tout en favorisant son branchement sur des imaginaires nationaux et mondialisés.

Selon le directeur artistique Manny Ansar⁷, l'affiche réunit une quarantaine de groupes ou d'artistes solistes chaque année. Une proportion de 50% est dévolue aux « musiques touarègues et locales » ou « nomades ». Cette définition inclut :

- a) des groupes ayant intégré les circuits de diffusion internationaux sous le label « musique touarègue » (Tartit, Tinariwen, Bombino, Etran Finatawa, Tamikrest, Terakaft, Atri'n'Assouf...);
- b) des musiciens proprement locaux (Tamnana, Ibgayen, Tin Lokiene, Takamba...), pour qui l'événement offre une chance d'accroître leur notoriété, de faire un pas vers le marché international et de contribuer à l'édification de cette « culture nomade » vantée par le festival.

Les organisateurs savent néanmoins aussi capitaliser sur la renommée du Mali en tant que « berceau musical de l'Afrique ». Ainsi, toujours d'après les chiffres avancés par Manny Ansar, 25% de la programmation est dédiée à la « musique malienne et africaine ». En effet, des célébrités telles que Toumani Diabaté, Oumou Sangaré, Salif Keita, Amadou et Mariam, Vieux Farka Touré, Habib Koité, ou Bassekou Kouyaté font régulièrement le déplacement pour investir la scène du désert. Ces artistes ont beau être tenus pour des emblèmes culturels du Mali, notamment au sein des réseaux de la *world music*, ils ont rarement l'occasion de jouer dans le Nord de leur pays. La raison tient au manque d'infrastructures, mais aussi aux tensions historiques et à l'ignorance affectée entre les populations des deux zones, qui s'accompagne d'une marginalisation chronique des Touaregs dans les représentations culturelles de la nation malienne (Belalimat 2009; Schulz 2007). Le festival joue donc un rôle innovant, presque diplomatique, en faisant résonner la « musique malienne » à Tombouctou et en lui donnant l'occasion de se mélanger à celle des « nomades ». À une échelle différente, il tient la même fonction de passeur à l'égard des pays voisins, d'où provient la grande majorité des autres musiciens africains programmés.

Enfin, les derniers 25% de la programmation sont réservés à des artistes « internationaux », c'est-à-dire ne venant pas d'Afrique. Parmi eux ont défilé quelques grandes vedettes (Robert Plant en 2003, Manu Chao en 2004 ou

⁷ Ces données ont été fournies par Manny Ansar pendant la conférence de presse clôturant la neuvième édition du festival, le 9 Janvier 2009 à Essakane.



Fig. 3. Les musiciens du groupe Tinarwen au *Festival au Désert*. Tombouctou, janvier 2010.
Photo M. Amico.

Bono en 2012) attirées par l'occasion de jouer en plein désert, d'échanger avec leurs homologues africains et de s'engager dans un projet à connotation sociale, tourné vers l'*empowerment* des Touaregs. Celles-ci ont bien sûr fortement contribué à la renommée planétaire du festival, mais elles ne doivent pas faire oublier que de nombreux artistes moins connus, venant en majorité d'Europe ou des USA, sont également invités à chaque édition.

Ne définissant pas les styles de musiques jouées, les étiquettes «nomade», «malienne» et «internationale» amènent à penser que la programmation du festival est construite en relation à des enjeux symboliques et cherche à présenter les trois niveaux comme différents mais complémentaires. En effet, l'événement est apparu dans un contexte d'apaisement, suite à une phase de rébellion touarègue qui a bouleversé le Nord du Mali et du Niger entre 1990 et 1996. À cette époque, faire partager la scène à des musiciens provenant d'horizons variés a une forte valeur symbolique : la démarche propose un nouveau modèle d'intégration où les «particularités ethniques» freinant l'intégration du pays ne sont pas mises en cause de manière frontale mais transcendées, converties en «diversités culturelles» plus faciles à traiter sur un mode dialogique. La force du modèle vient également du fait qu'il émane d'acteurs touaregs (soit une population qui est habituellement jugée comme responsable de l'instabilité chronique du pays par les autres Maliens) et à l'intérieur d'une région que l'État peine à contrôler depuis sa création. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'il fera tache d'huile au long des années 2000, la décennie voyant naître six autres événements inspirés plus ou moins directement par le *Festival au Désert*: les *Nuits Sahariennes* à Essouck,

le *Festival Tenere* à Tin Eoukar, le *Festival Tamasonghoi* à Bourem, le *Festival Tamadacht* à Anderamboukane, la *Fête du Chameau* à Tessalit.

Dans le cas du *Festival au Désert*, la dramatisation d'une entente renouvelée entre les « peuples », « cultures » ou « ethnies » du Mali (selon le jargon politique national) a pris un tour encore plus direct lors de certaines éditions, notamment celles de 2003 et 2011, durant lesquelles un groupe mixte formé pour l'occasion (musiciens touareg, songhay, bambara du Mali, mais aussi d'autres pays) a joué l'hymne national en clôture de l'événement.

Dans le livret accompagnant le disque édité en 2003 et compilant une vingtaine d'artistes ayant joué à Essakane, le journaliste Andy Morgan affirme que « la version d'Oumou Sangaré de l'hymne national malien fut bien plus qu'une pièce inconséquente d'un protocole obligé. Ce fut un hymne plein de cœur à la paix et à la prospérité de la nation africaine, unie, dans la musique et dans la fête, en tout cas pour le moment » (Morgan 2003).

Ce nouveau modèle de « malianité » a bien sûr connu un écho très favorable auprès de l'État central. L'image d'un pays multiculturel, riche de ses différences, uni grâce à l'échange a ainsi été reprise au niveau officiel et martelée par les politiciens, notamment à chaque cérémonie d'ouverture. Le 8 janvier 2009, par exemple, un notable de Goundam (chef-lieu du district) affirme que, grâce au festival, « le Mali est magnifié à travers une présence multiculturelle⁸ ». Ensuite, le ministre de l'Artisanat et du Tourisme définit le désert comme un « lieu de la communion des cultures, de la richesse des manières de voir et de croire⁹ ».

Bref, l'imaginaire et l'utopie du festival sont en partie annexés par le gouvernement au long des années 2000. Plus concrètement, ce dernier phagocyte l'événement à coup de subventions, d'aides administratives, logistiques et sécuritaires, permettant le maintien du rendez-vous tandis que la situation politique se détériore progressivement au Sahara. Cet engagement traduit l'intégration du festival dans une autre logique, celle de l'État. Celui-ci vise à profiter de l'événement, de sa bonne image et de son impact international pour occulter les problèmes inhérents au pays. La ruse a d'ailleurs en partie fonctionné jusqu'en 2012, à tout le moins concernant l'opinion étrangère. Typiquement, les journalistes occidentaux présents au festival – une centaine durant les éditions 2009 et 2010 – n'ont jamais relevé le moindre bémol, propageant l'image officielle du désert comme lieu de rencontre et comme vitrine de la diversité malienne. Ainsi, dans un reportage pour BBC-Africa, Caroline Jones affirme que « l'esprit du festival » se caractérise par « la rencontre entre les gens autour de la musique, de la collaboration et de l'amitié » (Jones 2010). Pour *The Guardian* « le *Festival au Désert* existe depuis huit ans et constitue vraiment un des coins les plus reculés où se rendre. Des

⁸ Discours d'ouverture d'un député de Goundam, chef-lieu du cercle d'Essakane, 8 janvier 2009, Essakane.

⁹ Discours d'ouverture du ministre N'diaé Bah, 8 janvier 2009, Essakane.

touristes motivés et des Touaregs nomades y convergent chaque année pour une démonstration exceptionnelle de musique malienne allant du blues du désert aux chansons traditionnelles des griots» (Swash 2008).

Les relais médiatiques propagent ainsi à la fois le discours des organisateurs et celui du gouvernement. À la notion de « culture nomade », à l'image du Mali comme « berceau musical de l'Afrique » et du festival comme plateforme d'échange entre les peuples vient se greffer celle d'un État multiculturel, intégré, riche et respectueux de ses différentes minorités. Quand bien même ces représentations seraient largement utopiques, elles façonnent l'opinion internationale et, dans une moindre mesure, l'image que les Touaregs se font d'eux-mêmes. Le principe relève de ce que Arjun Appadurai (2005) nomme les « *ethnoscapes* », soit une production d'identité qui se fait à travers des réseaux composites, transnationaux, fortement liés par les médias et les technologies de communication.

Le « tour de musiques » (Bachir-Loopuyt 2008 : 17) présenté dans le désert de Tombouctou invite donc à esquisser le visage d'un Mali rêvé, qui n'existe pas dans les faits mais représente un idéal vers lequel tendre. Articulées grâce à la scène, les trois catégories musicales du festival participent alors effectivement à la négociation des formes culturelles et des équilibres politiques de notre époque.

Un monde pluriel, rêve ou utopie ? Le Festival au Désert comme épreuve de réconciliation

Si la crise de 2012 a mis à nu les failles de la démocratie malienne, souligné les échecs du gouvernement et démontré que la tolérance n'a pas uniformément gagné la population, l'utopie du *Festival au Désert* n'est pas morte pour autant. Manny Ansar l'exprime sans ambages au journaliste Andy Morgan, affirmant que, en dépit de l'interdiction faite par les islamistes, « on ne peut pas tuer la musique juste parce que Tombouctou est occupé. [...] Les musiques touarègue et malienne seront même écoutées davantage et plus loin. S'ils ont fermé les portes de Tombouctou, nous ouvrirons celles du reste du monde. Nous irons chanter à Tokyo. Nous jouerons du *igbayen*¹⁰ à Rio de Janeiro, nous battons le tambour *tinde* à Dubai et danserons la *takamba* à Toronto, jusqu'au jour où nous retournerons à Tombouctou. Ceci est notre message. De dire non si vous voulez nous arrêter... au contraire. Avant, notre musique était écoutée à Essakane, au festival Tamadacht ou à Essouk. Aujourd'hui elle sera écoutée dans tous les grands festivals du monde. C'est donc l'opposé de ce que vous, les islamistes, voulez. C'est notre victoire et votre défaite » (Morgan 2012 [2013]).

¹⁰ Une forme de musique traditionnelle touarègue de la région de Tombouctou.

Pendant l'été 2012, alors que des groupes «terroristes» ou «islamistes» (selon la terminologie employée par la communauté internationale) interdisent la musique au Nord du Mali, la treizième édition du festival est officiellement annoncée pour le mois de février 2013, au Burkina Faso. Malgré les efforts des organisateurs pour maintenir l'événement et le profiler comme un antidote à la crise, les temps ne sont toutefois plus guère favorables à mettre en scène la réconciliation malienne et l'harmonie entre peuples du monde. En janvier 2013, une dizaine de jours après le début de l'intervention militaire française visant à éradiquer le «terrorisme» et à rétablir l'intégrité territoriale du pays, les préparatifs sont annulés à la demande des autorités maliennes et burkinabées, qui craignent des représailles contre l'événement.

Évincé du désert qui fondait son identité, son prétexte et son titre, le festival entend malgré tout rester le héraut des «cultures nomades» grâce à ses connexions internationales. En octobre 2012, le directeur Manny Ansar tient par exemple une conférence sur la musique du Nord du Mali dans le cadre du plus célèbre rendez-vous mondial consacré aux «musiques du monde», le festival itinérant WOMEX (basé cette année-là à Thessalonique). En janvier 2013, le festival gagne un prix de l'organisation danoise *FreeMuse* (*FreeMuse Award*) pour son œuvre de soutien à la musique malienne «en dépit de menaces constantes émises par les extrémistes liés à Al-Qaïda installés dans la région depuis plus d'un an» (*Freemuse* 2013).

Ayant contribué pendant douze ans à promouvoir la «culture nomade» *in situ*, le *Festival au Désert* joue désormais un rôle clé dans une logique d'exil. Il aide à exporter les artistes et les idées qui ont fait son succès à travers les réseaux musicaux internationaux, en particulier ceux de la *World Music* (festivals, foires professionnelles, magazines, sites web, publics...). Élaborée dans un jeu de miroirs et d'interactions complexe avec l'extérieur, l'identité «nomade» est en mesure de surmonter ce qui paraît, de prime abord, une contradiction majeure : la perte du référent territorial. Alors même que le désert se mue en zone de guerre, il se transforme également en espace imaginaire, un fantasme de terre promise, symbole d'identité ainsi que de résistance face à la violence extrémiste. Il peut être convoqué n'importe où dans le monde via des performances, des enregistrements, des films, des conférences, des objets manufacturés, des happenings ou des mises en scènes festivières relayés par les médias, les industries culturelles et la diaspora. À nouveau, cet imaginaire déterritorialisé correspond aux «*ethnoscapes*» thématiques par Arjun Appadurai (2005).

À l'heure où je conclus cet article, une bataille féroce a lieu entre les parties que le *Festival au Désert* ambitionnait de réconcilier. Mais l'utopie «nomade» poursuit son chemin, esquissant des voies pour le futur, au-delà de cette passe difficile. Elle a le mérite d'articuler une ouverture au monde et une reformulation des particularités locales. Elle repose sur un principe de réconciliation dont le pays aura sans doute besoin au terme de la crise. Plus généralement et plus

proche de nous, elle entretient l'espoir d'un monde pluriel et pacifique. Il s'agit d'intentions, certes, mais dotées d'un fort poids symbolique et qui constituent la seule alternative à la logique de guerre menaçant les populations que le festival souhaite défendre et représenter. Si elle n'a pu éviter le conflit actuel (mais peut-on l'en blâmer ?), on ne peut guère espérer que la manifestation aide au rétablissement de la paix.

Références

AMICO Marta

2013 «The Staged Desert: Tourist and Nomad Encounters at the Festival au Désert», in Simone Kruger et Ruxandra Trandafoiu, dir.: *The Globalization of Musics in Transit: Musical Migration and Tourism*. London: Routledge.

AMSELLE Jean-Loup,

2001 *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris: Flammarion.

APPADURAI Arjun

2005 *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris: Payot.

BACHIR-LOOPUYT Talia

2008 «Le tour du monde en musique. Les musiques du monde, de la scène des festivals à l'arène politique», *Cahiers d'ethnomusicologie* 21 : 11-34.

BECKER Howard

1988 *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.

BELALIMAT Nadia

2009 «La guitare des *ishumar*. Émergence, circulation et évolutions», *Volume!* 6: 95-113.

BOHLMAN Philip

2002 *World Music. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

BOREL Francois

1997 «La musique politiquement incorrecte des Touaregs», in François Borel, Marc Olivier Gonseth, Jaques Hainard, Roland Kaehr dir.: *Pom pom pom pom : musiques et caetera*. Neuchatel: Musée d'Ethnographie: 243-252.

BRIX Philippe

2005 *Le Festival au Désert. Journal de Tin-Essako*. Murs-Erigné: Triban-Union.

Festival au Désert

2012 Site internet de l'événement (<http://festival-au-desert.org>). Consulté en octobre 2012.

2013 «History», rubrique du site internet de l'événement (<http://festival-au-desert.org>). Consulté en juin 2013.

FREEMUSE

2013 «Lauréat du Freemuse Award 2013: Festival au Désert – Mali». Site internet de l'organisation Freemuse, communiqué de presse du 6 février 2013 (<http://freemuse.org/archives/2054>). Consulté en juin 2013.

GOODMAN Nelson

2006 *Manières de faire des mondes*. Paris: Gallimard.

JONES Caroline

2010 «Festival of the Desert 2010», *BBC World Service-Afrique* (9 janvier 2010). Accessible sur www.bbc.co.uk (consulté en mai 2010).

LABORDE Denis

1998 *Les musiques à l'école*. Paris: Bertrand Lacoste.

LATOURE Bruno

1990 « Quand les anges deviennent de bien mauvais messagers », *Terrain* 14: 76-91.

LENCLUD Gérard

1987 « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain* 9: 110-123.

1994 « Qu'est-ce que la tradition ? », in Marcel Detienne, dir.: *Transcrire les mythologies. Tradition, écriture, historicité*. Paris: Albin Michel: 25-44.

MECHERI-SAADA Nadia

1994 *Musique touarègue de l'Ahaggar (Sud algérien)*. Paris: L'Harmattan.

MORGAN Andy

2003 *Le Festival au Désert* (livret de disque). Angers: Triban Union.

2013 *Music, Culture and Conflict in Mali*. Copenhagen: Freemuse.

NOLAN Chris

2010 « The Festival in the Desert », *Afropop* (janvier 2010).

POUILLON Jean

1975 *Fétiches sans fétichisme*. Paris: Maspéro.

SCHULZ Dorothea

2007 « From a Glorious Past to the Lands of Origin: Media Consumption and Changing Narratives of Cultural Belongings in Mali », in F. de Jong et M. Rolands eds.: *Reclaiming Heritage: Alternative Imaginaries of Memory in West Africa*: 185-213.

SKELTON Rose

2012 « Can Musical Mali Play On ? », *The Independent* (18 août 2012) <http://www.independent.co.uk/news/world/africa/can-musical-mali-play-on-8057347.html> [consulté en septembre 2012].

SWASH Rosie

2008 « Festival au Désert 2008 », *The Guardian* (janvier 2008).

Sites web

www.festival-au-desert.org

www.artsfreedom.org

RÉSUMÉ. Vitrine culturelle d'une région aujourd'hui mise sous silence par un conflit armé, le *Festival au Désert*, qui s'est tenu pendant douze ans dans le Nord du Mali, est le moteur de nouvelles représentations de « traditions nomades » et de leur branchement sur des labels de « musiques maliennes » et de « musiques internationales ». Dans cet article les représentations musicales du festival serviront de référence pour une analyse de la fabrication et la diffusion d'un modèle de réconciliation entre les identités qui composent le Mali et le monde contemporain.